

# 现代文化语境与戏曲文本的经典化——京剧《贵妃醉酒》的文化诠释（下）

施旭升

—

## 三、古风雅韵：《贵妃醉酒》审美形态的文化定位

应该指出，梅兰芳从路三宝所学的《贵妃醉酒》，当时已是京剧舞台上相当成熟的作品。但是，梅兰芳在其后来的演出实践中并非亦步亦趋、一成不变的按照老路子加以搬演。1914年前后的梅兰芳，经过近十年舞台艺术实践的锻炼，虽已名声鹊起，成为京津舞台上的名角，但他仍从善如流，从不墨守成规。他的过人之处也许正在于他有着多方面的文化修养及对艺术不懈追求的精神。加上“五四”新文化运动的时代风潮下，他由缀玉轩同仁协助大量改编和编演新戏以及此后数次东渡日本和访问美苏的演出实践，使他获得一种较为清醒的现代意识和东西方比较文化的眼光。所以，习演《贵妃醉酒》对于梅兰芳来说，就不止是承其衣钵、依葫芦画瓢，更主要的是面对这种已经烂熟的成品如何“辨别其精、粗、美、恶”，（2）在不失其固有的艺术形态和审美品格的前提下，适时适势地加以进一步的精致和完善。

于是，梅兰芳从习得《醉酒》就开始了对它进行逐步改良。这种改良以1949年为界也大致经历了两个阶段。在第一阶段，除日占时期“蓄须明志”而息演外，近三十年《醉酒》的演出，主要是在继承的基础上对剧中那些“做过了头”以至近乎煽情的色相表演“陆续加以冲淡”。（3）其间，《醉酒》还成为梅兰芳访美访苏演出的主要剧目。特别是这两次出访演出，为适应欧美观众，经张彭春、齐如山等的建议、参与，其“剧目的故事、扮相、色彩、都经过了仔细研究、反复推敲而定。”（4）实则已是在世界文化的视野中对传统京剧的一次自觉的检视，由此也真正确立了京剧的世界声誉和影响。但到了第二阶段，梅兰芳却还是执著于对这些剧目进行全面的加工完善。关于《醉酒》，1951年梅兰芳曾描述道：“前年我在北京费了几夜功夫把（《醉酒》的）唱词念白彻底改正过来。又跟萧（长华）姜（妙香）二位研究了贵妃醉酒之后对高裴二卿所做的几个姿态，从原来不正常的情况改为合理的发展。”（5）这种修缮较之上一阶段显然幅度要大，其原因也许正在于新的国家意识形态的确立。建国初，一场自上而下且声势浩大的“戏改”运动便开其端。梅兰芳自然首当其冲。而作为历史转折时期一种自觉的艺术追求，梅兰芳则积数十年舞台经验，大而化之、了无痕迹地对《醉酒》等剧目进行了新的修缮和提炼，使其既合乎现代理性的要求，又特具古典艺术的韵味。按照梅兰芳自己的话来说，就是“移步而不换形”。（6）他指出：“因为京剧是一种古典艺术，有它千百年的传统，因此，我们修改起来就得要慎重，改要改得天衣无缝，看不出一点痕迹来。不然的话，就一定会生硬、勉强，这样它所得到的效果也就变小了。”（7）虽然这种观点在当时“戏改”的激进之风之下难免有些不合时宜，但验之以梅兰芳的艺术实践及“五·四”以来京剧的发展走向却极具深刻的内涵与启发意义。

梅兰芳对于《醉酒》的全面修订在他的《舞台生活四十年》（第二集）中有着详实的记述。归结起来，大抵不外乎这样两个方面：一是对剧情结构的疏浚，一是对舞台表现的净化。在剧情结构上，全剧两个场次，以杨玉环为中心，由赴约百花亭饮酒，唐明皇爽约不至，杨玉环只好独酌遣闷到愁怨郁结、酩酊大醉，最后一腔幽怨、回宫而去。旧本《醉酒》继承时剧《醉杨妃》，剧情结构不免有许多芜杂不畅之处。梅之前的汉剧及京剧《醉酒》虽增添了丰富的舞台动作。却多有模糊及突兀之处，如杨玉环“醉”酒的层次不清，醉酒后思春呼及安禄山也与剧情整体不合，容易导向猥亵的歧途。梅兰芳的疏浚恰在于增强剧情的统一性，以“醉”字作为全剧的关键，删除与剧情不合的枝节，突出地揭示其内在的层次和节奏。与此相关，在舞台表现上，梅兰芳努力做到不温不火、恰如其份。为了鲜明地表达剧情，梅兰芳在娴熟的掌握《醉酒》繁重的歌舞的基础上，切实揣摩杨贵妃的“醉”意，深入体验她的当下心态，体认到“这是宫廷里一个贵妇人感到生活上的单调苦闷，想拿酒来浇愁。她那种醉态，并不等于荡妇淫娃的借酒发疯。”〔8〕从而，在“醉”的表现上，如卧鱼闻花、衔杯醉饮，都是既切情入理，又恪守矩度，还显示出形式上的对称和歌舞的清妙。《醉酒》经全面修订后的演出，更使得观众能够感受到杨贵妃醉态之下悠绵的宫怨以及醉态表现中的丰富的美感；形式上也更趋简洁流畅、浑整一体。梅兰芳在谈到自己另一部经常上演的名剧《凤还巢》时指出：“剧总是越唱越短，最后就定型了。”〔9〕梅兰芳后期的《醉酒》从某种意义上可以说是“越唱越短”，体现出一种删繁就简、返朴归真的品格风貌。

由此，梅剧《醉酒》在现代文化语境中获得了一种审美化的定位，即在 20 世纪中外观众面前呈现的是一种典型的古典美的形态。它崇情尚义又温婉含蓄，形态独具且意蕴丰厚。在古朴典雅的审美外观中，它给人们的感受首要的还不是对于杨玉环绵长的幽怨的同情与共鸣，而是对于梅兰芳所饰演杨玉环的运气行腔、做舞身段的意象性观赏，即通过梅兰芳臻于化境的表演，识其三昧，得其神韵，并进而在形神合一的意象体验中，“不觉有遗世之感随之”。〔10〕王国维在论及“古雅”的美学地位及价值时指出：“古雅之价值大抵存于第二形式”（即相对于“第一形式”的形神合一之意象体验的“形式”——引者注）。人们能够“于古雅之制作物中得其直接之慰藉”。〔11〕王国维的所谓“古雅”也可以说就是属于古典美的一个重要范畴。作为一种独特的审美尺度和艺术形式，“古典”决不只是属于过去，而是以其现实的感性活力和深厚的传统内蕴不仅照亮了现在，甚至昭示着未来。“古典”之于现代，也决非相互对立、相互排斥以至相互取消。在这个意义上，梅剧《醉酒》的古典美的创造就不是与现代生活格格不入的一种历史遗响，而是现代文化语境中一种意义的再生。它显然不仅仅是以其对历史生活本身的观照而更重要的是通过这种观照创造出的“有意味的形式”，极大的丰富和影响人们的精神生活。

#### 四、经典化：《贵妃醉酒》文化价值的重新认同

梅剧《醉酒》的定型与定位并非艺术表现层面上的固定化，而是文化价值层面上的经典化。因为就个体的艺术表现而言，格式化和固定化只能意味着缺乏艺术敏感和艺术创造力的生硬模仿，而无论是模仿他人还是重复自己都只会导致艺术创造的了无生气和毫无感染力。而作为一种文化价值的呈现，经典化则意味着对于传统的认同和创造性转化，体现出文化发展中有别于创建新文化的另一重要途径和策略。

在“五·四”以来的新文化的视野中,《醉酒》的意义当然不仅仅在于它对中国古代宫廷生活的反映。虽然这种反映经梅兰芳精湛的舞台艺术的创造鲜明的塑造了杨贵妃这一宫廷贵妇的形象,淋漓尽致的展示了她受压抑遭冷落的情态意趣,但仅此,其思想价值和认识意义与其在东西方观众中的广泛影响仍是不成比例的。梅剧《醉酒》的价值显然超越了它自身。如上所述,它之所以能赢得广泛的观众,已不仅在于“演什么”,而且也在于“怎么演”。正是通过对《醉酒》的“演什么”和“怎么演”的不断修订,梅兰芳基于传统与现代的文化坐标使之不断地得以矫正,保证了它既不背离传统,也不随俗趋时。这便在现代文化语境中体现出一种特殊的文化修辞的意义,即如何使大众文化产品成功地走向它的“经典化”。

可以说,梅剧《醉酒》的经典化乃是一个范例。首先,《醉酒》的经典化无疑是一种精致和雅化。然而,问题是,这种精致和雅化是否会流于保守和贵族化?是否意味着“被放在紫檀架上”,甚至被“罩上玻璃罩”(12)而脱离了大众、脱离了生活,由“真花”变成了“纸花”了呢?事实上,自梅兰芳习得《醉酒》就一直常演不辍,甚至在后期(建国后)赴朝慰军、赴日访问及在国内各大中城市频繁的巡回演出中,《醉酒》都是首选剧目之一,观众几乎遍及社会各阶层。虽然仅此尚不足以说明《醉酒》经典化的价值和意义,但起码可以说它并不拒绝大众化,也没有消解它作为“真花”的鲜活的艺术魅力。而且,应该说,在文化的进阶上,俗文化的精致和雅化也确实自身得以保存和提高的必然途径,否则便难免遭到淘汰。这也许正是文化发展的一条潜在的法则。更重要的,精致和雅化还只是其表,经典化的本质内涵还表现为对传统的取精用弘。所以,就《醉酒》而言,它不只是形态上的去芜拨冗、删繁就简,而且更是“绚烂之极归于平淡”的境界提升;也并非简单的使传统戏曲“位移”,讲究所谓“原汁原味”,或者移传统之花接现代之木,而是现代文化语境中传统神韵的再现、传统价值的再生。目的是让现代人粗糙的心灵在历史和传统的典雅的形式中得到抚慰。

其次,《醉酒》在现代文化中的命运也显示了经典化并不有背于“现代化”,并不排斥戏曲的探索与进步。从某种意义上可以说,戏曲的经典化正是对于现代文化的挑战的一种积极的“回应”。“旧剧(戏曲)现代化”(张庚)的提出实质上是承晚清戏曲改良而来的,只不过“现代化”的提法更醒目、也更激进而已。它们一个共同的不足便是功利性地使戏曲服从于现实政治的需要,而缺少在对戏曲进行本体确证的基础上的系统推进;而且,“现代化”的学理上的内涵还有待于在新的文化语境中做出进一步的阐释。

“现代化”并不意味着取消或肢解古典。而经典化则正着意于修复或再造古典。因此,经典化作为推进戏曲文化发展的一个有效的操作策略,便自然成为“现代化”的一个必要的补充。经典化并非僵化的站在文化守成的立场上恪守传统,或者以实用主义的态度来曲解传统,而是以清醒的现代理性去审视传统、重新发现传统;在传统中为现代文化寻找安身立命的根基,或者说,在现代文化中为传统保存生存赓续之血脉。《醉酒》的传承及梅兰芳的经典化的实践正体现了传统与现代文化之间的顺应与认同。

再次,梅剧《醉酒》的经典化的实践还代表着现代文化语境中戏曲的一种价值实现方式。无论是传统剧目,还是新编(历史题材)、新创(现代题材)的剧目,作为戏曲样式而诉诸现代观众,都不免面临着一个其形式媒介如何被接受的问题。因为艺术形式以及形式所体现的意识形态对于观众来说既是屏障又是津梁。尤其是象京剧这样几乎集传统戏曲之大成并作为传统文化的全息载体且曾广为普及和流传的舞台艺术样式,要想经过现

代文化之网的过滤而不失其辉煌、保有其魅力，一味地求新趋时以迎合观众显然不是正途。建国以来，“戏改”的偏颇使得许多戏（不止是所谓“现代戏”）失去了戏曲的“味”，于是又有“戏曲化”的提出，便是明证，从而，所谓戏曲传统戏、新编历史戏及现代戏“三并举”，无疑都有着一个“经典化”的问题。这就是现代文化语境中认同传统的基础上戏曲如何实现创造性转化以有效地参与现代化文化的多声部“对话”。梅兰芳以其《醉酒》等一系列的经典化的艺术实践总结出“移步而不换形”的原理就具有一种方法论的意义。它特别强调了“形”——依我的理解，并非王国维所谓的纯然外在的“第一形式”，而是“第二形式”，即形神合一的意象体验之形式——的重要性。京剧固然应该与世推移，但务须从其“形”，才能益其“神”。只有这样，才能在现代文化语境中永葆京剧艺术的古典精神。所以，像《醉酒》这样的传统戏应在形与神的统一中保持一种古典神韵自不待言，成功的新编历史戏和现代戏又何尝不需要以其形神合一、韵味独具而达到经典化的高度呢？从而，现代戏剧的发展并非必然地使戏曲成为所谓的“博物馆艺术”而仅供人们“发思古之幽情”，戏曲仍然是作为一种现实的艺术品种担当着一种独特的文化使命。可以说，经典化乃是现代文化语境中戏曲谋求自身价值实现的一条必由之路。

## 五、结语

传统是一条不尽的河。流淌在其中的就是众多的文化经典以及为数更多的文化产品的不断的经典化的过程。一个民族，如果割弃传统，无异于自戕；一个时代，如果抛弃经典，只能是自甘平庸甚至堕落。京剧及以京剧为代表的传统戏曲在中国文化的现代转型中就面临着这样一个是赓续还是割弃传统、是追求还是拒绝经典的历史选择。晚清的戏曲改良，由于对戏曲传统本身尚未有明确的体认，所以未能进行有效的艺术革新，从而也就不可能产生自己的经典。“五·四”新文化运动兴起之后，京剧作为“旧剧”遭到了猛烈的批判，只能在尴尬中退守世俗娱乐文化的阵地。却也正因此，在全国商业程度较高的广大都市城镇获得其具体生存空间；并且由于拥有大量的观众而极一时之盛；同时，经梅兰芳等不止一代的艺术家的努力而形成了相当的国际影响。于是，在中西戏剧文化的比照中，京剧自身的传统便明显的凸现出来。正是出于在现代文化语境中对这种传统的遵从和创造性转化而产生了像《醉酒》这样一批京剧艺术经典。有鉴于此，本文认为，“经典化”在今天仍不失为发展京剧艺术乃至弘扬整个戏曲文化的一条有效途径。

注释：

（1）黄裳《看梅兰芳的三出戏·醉酒》，《黄裳论剧杂文》四川人民出版社1984年版，第518页。

〔2〕《梅兰芳戏剧散论》，中国戏剧出版社 1959 年版，第 56 页。

〔3〕〔5〕梅兰芳《舞台生活四十年》（第二集），人民文学出版社 1957 年版，第 20 页。

〔4〕许姬传《梅兰芳表演体系的形成与影响》，见许姬传编《忆艺术大师梅兰芳》，中国戏剧出版社 1986 年版，第 22 页。

〔6〕〔7〕见张颂甲《“移步”而不“换形”——梅兰芳谈旧剧改革》，天津《顺天日报》1949 年 11 月 3 日。

〔8〕梅兰芳《舞台生活四十年》（第一集），人民文学出版社 1957 年版，第 37 页

〔9〕见邹慧兰、许姬传《梅兰芳创造的喜剧〈凤还巢〉》，《忆艺术大师梅兰芳》，第 137 页

〔10〕〔11〕王国维《古雅之在美学上之位置》，《王国维美论文选》，湖南人民出版社 1987 年版，第 114—118 页

〔12〕鲁迅《花边文学·略论梅兰芳及其它（上）》，《鲁迅全集》第五卷，人民文学出版社 1982 年版，第 579 页。